

Guillermo Valencia y la poesía oriental. Los retozos formales de un modernista¹

Julián Malatesta

Resumen

En Guillermo Valencia se reconocen dos perspectivas que le dan cuerpo a su obra: la primera, la labor de un acucioso traductor que se ocupa de rastrear en su tiempo el legado de muchos poetas que definirían la tradición del simbolismo europeo y quizá sus raíces en exóticas escrituras del mundo árabe y de oriente. La segunda perspectiva, una obra construida en los parámetros de la tradición modernista, en donde su destacada obra logra hacer una puesta en común de los presupuestos parnasianos y simbolistas que de alguna manera constituyeron la vigorosa manifestación del modernismo latinoamericano.

Palabras clave

Guillermo Valencia
Poesía Colombiana

Resumo

No trabalho de Guillermo Valencia se reconhecem duas perspectivas que dão corpo a sua obra: a primeira, a labor de estimular o tradutor que se ocupa de indagar no seu tempo a herança de muitos poetas que definiriam a tradição do simbolismo europeu e talvez suas raízes em exóticos escritos do mundo Árabe e do Oriente. A segunda perspectiva, uma obra coanstruída nos parâmetros da tradição modernista onde sua destacada obra consegue fazer um posto em comum dos pressupostos parnasianos e simbólicos que de alguma forma constituíram a vigorosa manifestação do modernismo latino-americano.

Palavras chave

Guillermo Valencia
Poesía Colombiana

Key words

Guillermo Valencia
Colombian Poetry

¹ Este ensayo hace parte de la investigación *La estrategia de la imagen en la escritura poética*.

A juzgar por los ensayos críticos que sobre la obra de Guillermo Valencia se han realizado a lo largo del siglo XX, el esfuerzo que emprendiera, en su condición de intelectual, por dialogar con otras culturas e introducir en el ámbito de las letras colombianas a poetas de otras latitudes, no ha sido valorado suficientemente. Cuando más se ocupan los críticos de este aspecto, es para señalar el jubiloso trabajo de un traductor que, sin embargo, él elegía como una función secundaria en relación con las obligaciones adquiridas en beneficio de su obra personal.

Para comprender esta labor en su adecuada dimensión, es preciso situar al poeta históricamente. A Valencia le toca cerrar con sangre la pesada puerta del siglo XIX e iniciar con las armas en la mano la infancia del siglo XX.

El diecinueve fue en Colombia otro siglo de crueldad y violencia. Comenzó con las guerras de independencia, a las que siguieron nueve guerras civiles, catorce guerras locales, dos con el Ecuador, tres golpes militares, una conspiración fracasada y la guerra de los Mil Días.²

Su activismo político y militante en el partido conservador le impone perentorias tareas bélicas que combina diestramente con sus estudios en Europa. Con la acuciosa labor de un miliciano en tareas internacionales, envía cartuchos y fusiles para el fortalecimiento de los bandos de su partido en la guerra interna, a la vez que departe en París con los líderes de una revuelta literaria que acosa a la escuela parnasiana: son ellos Oscar Wilde y el nicaragüense Rubén Darío.

A los veintiocho años, como jefe civil y militar del viejo Cauca, condujo en mil novecientos uno, una de las más violentas campañas represivas de que tengan memoria las tierras del Valle, Nariño, parte de Caldas, el Chocó y el Cauca. Tal fue su celo, que la salud se le quebrantó y tuvo que retirarse de la política por un año, para regresar a Bogotá en el novecientos tres, como representante a la Cámara.³

El periplo de Guillermo Valencia en la vida política aún resiste las más acentuadas y escandalosas críticas, de cuyos contenidos sólo podríamos obtener el desolado y desgarrador itinerario de nuestra pequeña vida nacional. Lo que interesa es señalar cómo este joven impetuoso en los aciagos episodios de su patria a principios de siglo, inicia un diálogo cultural que Silva dejó trunco y, aunque la sociedad de su tiempo no estaba preparada para este intercambio, precisamente porque sus instituciones se hallaban comprometidas con las

² Alvarado Tenorio, Harold. *Ensayos, Los poetas de la guerra de los Mil días*. Cali: Universidad del Valle, 1994. p. 115.

³ *Ibíd.* p. 121.

guerras intestinas, él lentamente hace girar los goznes de la nueva puerta para que penetren a nuestro patio los juegos formales de la corriente modernista.

Lo que en Silva resultó a la postre una nostalgia de los esplendores y horrores del París de Baudelaire, el *flâneur* practicado en la pacata y mohína Santa Fe de Bogotá, donde aún se podía ver la figura del paseante del siglo XVIII y no el agobiado transeúnte de las grandes urbes, ese individuo extraño a sí mismo que sin embargo busca hallarse en la pequeña huella de su itinerario; en otras palabras, Silva convertido en un Dandy de caricatura, asfixiado por sus deudas locales y sus trampas a los acreedores; esa nostalgia se realiza en Guillermo Valencia como expresión auténtica con su tiempo y su tradición.

Valencia es tal como define Baudelaire al Dandy:

El hombre rico, ocioso y que, incluso hastiado, no tiene otra ocupación que la de correr en busca de la felicidad, el hombre criado en el lujo y acostumbrado desde su juventud a que otros hombres le obedezcan; aquel, en fin, que no tiene otra profesión que la elegancia disfrutará siempre, en todo momento de una fisonomía distinta, única.⁴

Los permanentes viajes a Europa le permiten al poeta ser un practicante del *flâneur* y ejercer su condición de Dandy; pero sobre todo le permiten ejercer la *aristocracia del pensamiento* que ordenara Darío y que él se obstinaba en prolongar a una *aristocracia de la sangre*. Esta conducta es la más apropiada para esa nación que él despedaza y construye al mismo tiempo, dado que:

... El dandismo aparece sobre todo en las épocas de transición, cuando la democracia no es aún todopoderosa y la aristocracia sólo en parte está degradada y tambaleante... El dandismo es el último destello de heroísmo en las decadencias...⁵

Valencia se instala así como el eje de comunión entre Europa y su aldea Colombia. Su relación con los modernistas Darío, Leopoldo Lugones, Gutiérrez Nájera, le permite explorar a fondo y con místico recelo esa mezcla extraña entre parnasianos y simbolistas que daría origen al modernismo latinoamericano. Si hay otro contemporáneo suyo emulando en esta tarea de diálogo con el viejo continente, ese es Baldomero Sanín Cano quien se constituye en el más ferviente admirador y promotor de su obra. *Ritos* la obra lírica de Valencia que aparece en 1899 y que recoge los poemas publicados en 1898 en el volumen *Poesías*, expresa de manera contundente su militancia en el modernismo y lo que es

⁴ Baudelaire, Charles. *El Pintor de la Vida Moderna, El Dandy*, Bogotá: El Áncora Editores, 1995. p. 81-

⁵ *Ibid.* p. 87.

irónico, su adhesión al ala más conservadora, al igual que su militancia política, de esta corriente literaria.

Al respecto nos dice Pedro Gómez Valderrama:

...Dentro de las grandes líneas del modernismo, Valencia pertenece a la tradicional, tal como fue su vida política. Sus innovaciones no afectaron su serenidad. No obstante conviene mencionar que en su tiempo, ante las nuevas libertades poéticas de su libro *Ritos*, hubo quienes se encresparon y criticaron la audacia del joven poeta, al quebrar formas clásicas de la poesía y abrir nuevos caminos.⁶

¿Cuáles fueron esas audacias retóricas que causaron escándalo en el solar? Todas las cabriolas de la preceptiva modernista: combinaciones estróficas y metros nuevos, recuperación de estructuras poéticas que no se ponían en uso desde el medioevo, la ruptura radical con la utilización de los acentos en determinadas sílabas, para buscar efectos musicales a través de una aparente combinación anárquica de acentos en sílabas asimétricas; la renovación de los hemistiquios y el intercambio de toda suerte de versos cuyas medidas difieren entre sí. No obstante, en este ámbito, tal como ya lo afirmamos, Valencia es bastante ortodoxo y poco audaz en sus fórmulas. Quizás la afirmación de Chesterton lo define: *Para ser revolucionario hay que ser lo suficientemente conservador*⁷.

A diferencia del Modernismo francés que situó los cambios en la escritura poética en función de dar cuenta de las transformaciones de su tiempo, y poder estar a tono con el nacimiento vigoroso de una nueva sensibilidad —tal es el trabajo de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé—, el modernismo latinoamericano pone su acento en las estructuras formales sin que con esto estén interpretando los procesos de renovación del entorno americano. Abunda en su poesía la nostalgia de los pueblos arcaicos, con sus mitos y gestas y una abulia y desencanto por este presente agobiante y *disparatado*.

Es con estas reglas, con estos presupuestos estéticos e ideológicos que Guillermo Valencia actualiza en su lengua el legado poético de otras culturas. Sus más acertadas traducciones son fruto del dominio que poseía de las lenguas romances y sus orígenes, sin que esto lo amilanara para emprender las traducciones de la tradición anglosajona.

⁶ Gómez Valderrama, Pedro, Prólogo al Libro de Guillermo Valencia, *Obra Poética*, Bogotá: Círculo de Lectores, 1984. p. VII.

⁷ Quien ama el mundo debe pensar reformarlo. El amor a las cosas tales como son conduce al “conservatismo”, y ser conservador en el torrente de la existencia es ir hacia atrás. Aun para ser conservador hay que reformar: reformando a diario un objeto es como se le hace durar; abandonarlo a sí propio es dejar que lo devore el tiempo. Reyes, Alfonso. *Obras Completas, Ortodoxia de Chesterton*, Tomo XII, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997. p. 19-20.

El escritor Germán Espinosa de forma muy sucinta se ocupa de presentar al poeta Valencia como traductor. Nos dice:

...Sinceramente, no creo que lo haya habido mejor en lengua española. Mitre es ripioso en su Comedia. Lugones, admirable, trastabillea no obstante en su versión de El Collar de Zafiro de Omar Khayyam. Valencia es sucinto y certero. No sé dónde leí que las traducciones se parecen a las mujeres: si son fieles no son bellas, si son bellas no son fieles. Pienso que Valencia conjuga fidelidad y belleza...⁸

Esta bella alegoría recordada por Germán Espinosa incurre en la indulgencia con el poeta. Valencia fue demasiado ligero en el acercamiento a otras poéticas, se dejaba seducir con cierta frivolidad por el efecto poético en sí mismo, quizá femenino en la escogencia y predilección de un poema, actuaba como una muchacha que fascinada por una delicada joya de bisutería la toma en sus manos y hace caso omiso de su origen. Este modo de apropiarse del hecho poético quizá pueda ser interpretado como un efecto del dandismo en la literatura. Es *el placer de maravillar y la satisfacción orgullosa de jamás ser maravillado*.⁹ En uno de los relatos que se hallan en *El candor del padre Brown*, Chesterton definiendo *El Club de los Pescadores Legítimos* acuña esta frase: *La sociedad observaba muchas reglas y ceremonias, pero no tenía ni historia ni objeto, por eso era tan aristocrática*.¹⁰ Hay un aire altanero en las traducciones de Guillermo Valencia, cierta soberbia le permite evadir la contingencia histórica que le da origen al poema que él actualiza, no explora la estética que lo conduce en su lengua de origen, el poeta se halla ante un trozo de arcilla labrado por un desconocido alfarero que sin embargo él toma a su modo, moldea de nuevo dejándose guiar de tanto en tanto por una línea que sobrevive a su vieja forma. Ni el objeto ni su historia le importan, estamos ante la aristocracia de un creador en ejercicio.

No obstante, en este aparente descuido, en esta mirada de soslayo sobre la materia prima a traducir, hay un trance, una toma de situación, una especie de interregno donde febrilmente se rozan dos lenguas y se activa a través de ellas la memoria de dos culturas. Allí el poeta ejecuta, diestro en el oficio de sus propias creaciones, labora frenéticamente guiado por la intuición. Para todo artista la intuición es su método, con ella capta lo vivo, aquello que aún sobrevive en el tiempo, percibe su duración creadora, ve como esta se manifiesta en imagen y se hace verosímil. Quizá por eso toda traducción sea una nueva obra.

⁸ Espinosa, Germán. *Guillermo Valencia*. Pág. 115.

⁹ Baudelaire, Ch. *Op. Cit.*, p. 84.

¹⁰ Chesterton, J.K. *El candor del padre Brown*, Buenos Aires: Losada, S.A., 1955. p. 55.

En las primeras décadas del siglo XX los problemas de la traducción no eran objeto de refinadas reflexiones; los escritores y poetas obraban más motivados por sus predilecciones intelectuales que por el ejercicio de la profesión del traductor. En este sentido eran muy caprichosas sus formas de abordar los textos originales de otras lenguas y le daban una discrecionalidad muy grande a sus prejuicios ideológicos. Pero lo que subyace siempre es la pregunta: ¿es posible traducir? George Steiner nos responde:

La pregunta, tan vieja como el mundo, de sí la traducción es en verdad posible se remonta a los escrúpulos de orden religioso y psicológico relativos a la legitimidad del paso de una lengua a otra. En la medida en que el lenguaje es esencia divina y numinosa, en la medida en que envuelve revelación, su transmisión activa, ya sea a la lengua vulgar o a través de las barreras entre las lenguas, resulta dudosa o francamente condenable. En San Pablo se percibe una gran repugnancia a descifrar, ante la devaluación que implica toda transcripción interpretativa: en sustancia, todo acto de traducción lleva hacia abajo, nos aleja un grado de la manifestación directa del logos... El judaísmo conoce un tabú aún más radical. El Megillath Ta'amith, que según se cree se remonta al siglo I d.c., nos dice que el mundo se oscureció durante tres días cuando la Ley fue traducida al griego.¹¹

Superando el prejuicio religioso y exonerado el poeta Valencia de cualquier otro señalamiento, el sentimiento de pérdida que arrojan las traducciones es irreparable. La pregunta por sí es posible la traducción, es sustituida por la pregunta de sí es posible que dos sistemas semánticos distintos puedan correlacionarse y compartir sus giros e imágenes simétricamente.

La fuerza viva, la luminosidad y la presión del texto original no sólo disminuyen con la traducción, se abaratan. De algún modo, la entropía es también adulteración. Traducidos al francés, decía Heine, sus poemas alemanes eran "Luna rellena de paja". O como Nabokov escribió en su poema On Translating 'Eugene Onegin'

*¿What is translation? On a platter
A poet's pale and glaring head,
A parrot's screech, a monkey's chatter,
And profanation of the dead.*

[¿Qué es la traducción? En una bandeja / la pálida cabeza de un poeta, / el chillido de un loro, el gruñido de un mono / y la profanación de los muertos.]¹²

¹¹ Steiner, George. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995. pp. 248-249.

¹² *Ibid.* p. 249.

Una lectura cuidadosa de *Ritos* demuestra que el trabajo de traductor del poeta Valencia no tenía una función secundaria. En sus poemas se pronuncia con énfasis una gran erudición, se respira en ellos ambientes lejanos y pequeños sucesos de la historia que sólo pueden ser obtenidos por el camino aplicado a la devoción literaria. De alguna manera el poeta de Popayán traduce a estructuras poéticas documentos históricos: basta citar El Triunfo de Nerón, soneto en versos alejandrinos, La Medalla de César, otro soneto alejandrino, Judith y Holofernes, singular poema compuesto por dos sonetos con versos de catorce sílabas y cuya primera cuarteta es memorable:

Blancos senos, redondos y desnudos, que al paso
de la hebrea se mueven bajo el ritmo sonoro
de las ajorcas rubias y los cintillos de oro,
vivaces como estrellas sobre la tez de raso.¹³

y poemas como Pigmalión, El Cuadro de Zeuxis, Palemón el Estilita, San Antonio y el Centauro y tantos otros. El poeta Rafael Maya reflexiona sobre este asunto:

... hay en *Ritos* una vasta zona dominada por los simbolistas alemanes de los últimos años del siglo XIX, hecho de mucha significación para la época en que Valencia surgía a las letras, y a la cual corresponde esa influencia. Más que influencia fue asimilación de este tipo de poesía que Valencia tradujo con arte tal y con amor tan entrañable, que algunos de los poemas, como los titulados Sueño Vivido, de Hugo Von Hoffmannsthal, La Balada de la Vida Exterior, del mismo; El Mozo de la Aldea, Las Guacamayas y El Señor de la Isla de Stephan George, forman parte esencial de *Ritos*, por lo menos de la edición príncipe de 1899, y son inseparables del espíritu de Valencia.¹⁴

Digamos que su oficio es ese, hacer una literatura de la literatura, someter a un tratamiento nuevo el documento histórico, por el camino de la *poiesis* fundar de nuevo la misma historia. Al fin de cuentas para un estilista, un cultivador sereno de las formas, un tallador de metros, su anhelo no es la verdad sino lo novedoso de su propuesta estética. Es en este sentido que Valencia recoge el legado de la tradición simbolista, o lo que se conoció como el decadentismo, apostándole a esa parte del arte que es transitoria y sojuzgando el anhelo parnasiano por lo eterno, anhelo que convive contradictoriamente en el poeta. Quizá sea esta contradicción la que lo define como moderno, en el sentido que le otorga Baudelaire, y que permite que su poesía inicie en nuestro país la despersonalización de la lírica.

¹³ Valencia, Guillermo. *Obra Poética*. Bogotá: Círculo de Lectores. 1984. p. 93.

¹⁴ Maya, Rafael. *Obra Crítica*, Tomo III, Bogotá: Banco de la República, 1982. p. 119.

De sus declaradas traducciones, el libro más problemático, donde la audacia y la arbitrariedad difuminan sus límites, es *Catay* (Poemas Orientales) que tuvo su aparición pública en 1929. El poeta confeccionó un tímido prólogo fechado en Belalcázar en 1928 donde intenta advertir al lector sobre el carácter de divertimento curioso que tiene este trabajo. *Este librito no marca una reacción en mi —dice— ni es un programa. Preferiría se le tildase de ingenuo.*¹⁵ Con estas frases toma distancia, quiere alertar sobre su falta de voluntad para estudiar a fondo la poesía china, no es de su interés, solamente quiso curiosear en este odre de la cultura universal.

Tampoco es original, porque como el traductor payanés ignora apaciblemente la lengua china, se ha resignado a ofrecer una versión sencilla de otra que, en noble prosa francesa de edición lujosísima, hiciera Franz Toussaint para aficionados curiosos. Se trata pues, de una traducción de segundo grado, en la que el texto francés suministró líneas que intenté velar con los colores de mi paleta castellana.¹⁶

Toda traducción de la literatura o la poesía china comporta una pérdida mayor que cualquier traducción en lenguas que comparten una escritura fonética. La escritura china es ideográfica, se inicia con dibujos cuya medida y simpleza se halla atada a las cosas, y a los que gradualmente se le agregan caracteres que van transformando esas imágenes iniciales en concentrados semánticos con una enorme carga evocativa y ambigua. En China no se escribe, se *pinta*, se *dibuja*. Es por esta razón que paralelamente a la escritura se desarrolla con tanta intensidad la plástica en ese país. El ideograma comporta esta doble relación, de un lado, es una imagen que ilustra lo que se dice, y del otro lado es una palabra que expresa con restricción su propio sentido. El chino es una lengua de concisión que desplaza para el hecho poético esta obligación. A esto obedece la extraordinaria medida de la poesía china. Porque labora en... *una lengua aislante, el chino está libre del peso de casos, géneros, modos, tiempos, etc., permitiendo al poeta concentrarse en lo esencial y ser lo más conciso posible.*¹⁷

En estas condiciones, *ignorar apaciblemente la lengua china* es ignorar radicalmente su sustento material. Pero es más grave aún no concebir necesario, para una traducción de segundo grado como bien la llama Valencia, explorar la naturaleza de esta poesía en los juiciosos estudios de los sinólogos. Para la fecha de publicación de este libro, y considerando que el poeta Valencia mantenía una estrecha comunicación con poetas europeos y sobre todo franceses, ya

¹⁵ Valencia, G. *Op. Cit.* p. 161.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Fenollosa, Ernes y Pound, Ezra. *El Carácter de la Escritura China como medio poético*. Madrid: Visor, 1977. p. 17.

existían múltiples trabajos que retomaban el legado de Oriente, tal es el caso del poeta Apollinaire que había publicado *Calligrammes*, poemas de la paz y de la guerra (1913-1916). Sin embargo, el prólogo de *Catay* muestra lo bien informado que se hallaba el poeta, veamos: *Inútil sugerir que este trabajo no va destinado a cubistas, ultraístas, dadaístas ni futuristas...*¹⁸ Se trata de una clara alusión a Apollinaire quien es el que acuña el término del cubismo cuando publica una serie de ensayos con el nombre de *Meditaciones Estéticas, Los Pintores Cubistas*, en 1913. Esta alusión es directa a las vanguardias de principios de siglo que se obstinaron por violentar los preceptos de la prosodia y la gramática y que en el continente americano, tal es el caso de los ultraístas argentinos, se enfrentaron a los moldes de la preceptiva modernista, declarando antiguallas a sus símbolos y a sus rebuscados adjetivos. Una vanguardia que quiso torcerle el cuello al cisne de Darío y degollar sus leones de cemento. El espíritu conservador no le permitió al poeta dar el salto que intuye en los poemas de *Catay*.

Existe en la poesía china, además, una gramática poética específica. Es como si la función condicionara la lengua, cosa que no ocurre en la poesía occidental. En las lenguas occidentales (consideradas en un sentido muy amplio), el lenguaje poético debe someterse a las reglas gramaticales del discurso del lenguaje común y eso a pesar de las llamadas ‘licencias poéticas’, que representan un tímido intento de plegar a las exigencias poéticas las rígidas reglas de la gramática. Sólo ciertas literaturas de vanguardia han tratado de liberar a la poesía de las reglas de la prosa y de la lógica, obteniendo de ese modo efectos análogos a los que obtiene la poesía china más clásica y tradicional.¹⁹

La utilización de la página en blanco como material expresivo, el privilegio de la imagen en términos visuales por encima de otros recursos retóricos, la búsqueda de la música en la estructura fonética de cada palabra y no en la homofonía terminal de los versos, el hallazgo de esa relación intermedia entre prosa y verso, fueron los postulados básicos de las vanguardias, las formulaciones estéticas que guiaban su revuelta o que orientaban a esas *complicadas escuelas* como las califica Valencia. Esto es lo que descubren las vanguardias en la legendaria poesía china.

Los versos que se reúnen en *Catay*, lo afirma Valencia en su prólogo, *vivieron entre los siglos VIII y XIII antes de nuestra era*, y se incluye el momento de esplendor de la poesía china, el de la dinastía Tang, período que según la historiografía china, comienza con *los cuatro grandes poetas* Wang Bo, Yang Liang, Lu Zhaolín y Luo Binwang:

¹⁸ Valencia, G. *Op. Cit.* p. 161.

¹⁹ Fenollosa, E. y Pound, E. *Op. Cit.* p. 17.

Ellos ampliaron los temas poéticos y contribuyeron a la creación de nuevas formas, así se originaron en este período los *guti* o “estilo antiguo”, los *lūsbi* o “estilo nuevo” y los *jueju* o “poemas de cuatro versos”, formas que fueron adoptadas en la poesía clásica que siguió. Los *guti* son bastante libres: el número de versos del poema y el número de palabras en cada verso no están determinados y los esquemas rítmicos son relativamente flexibles. Poemas de esta clase habían aparecido antes, pero en esta época fueron aceptados en general. Los *lūsbi* constan de ocho versos y los *jueju* de cuatro. Ambas formas tampoco eran nuevas, pero en este período se establecieron para ellas estrictas reglas métricas. En los comienzos de la dinastía Tang se fijó que el segundo y tercer verso de cada estrofa de ocho versos debían seguir el paralelismo.²⁰

En la dinastía Tang la poesía se divide en dos grandes géneros, los poemas en sentido estricto llamados *Shi* y los poemas del cantar llamados *Ci*. Los poemas *Shi* tienen un origen muy antiguo y se construían en combinación con melodías de la época, pero luego se desprenden de ésta y se elaboran solos, son formas muy practicadas en el período Tang. En los poemas *Ci* la cantidad de caracteres, el tamaño o extensión de los versos, las combinaciones simétricas se hallan sujetas a las formas del canto. Se trata de esquemas de una gran variedad que supera la elementalidad de los *Shi*.

La mayoría de los poemas de *Catay* son del segundo período de la dinastía Tang donde se hicieron famosos los poetas Li Tai Po o Li Bai, Wang Wei, Tu Fu o Du Fu en el siglo VIII de nuestra era y no antes. Guillermo Valencia los aborda con su *paleta castellana*, esto es, haciendo uso de los instrumentos métricos que él maneja con destreza.

*Para verterlos —nos dice— se impone apelar a los metros más conocidos y fáciles; al romance que, el primero, tradujo el sentimiento puro, natural y efusivo de nuestra raza. A veces el concepto es tan trivial de suyo, y va expresando en frase tan pedestre, que uno se siente cohibido y opta, al fin, por sacrificar la distinción a la fidelidad.*²¹ Veamos si es cierto:

Los cuervos
(Li Tai Po)

El rayo del crepúsculo moroso
dora el polvo sutil que capta el viento
en los bastiones fúnebres del foso
que escuda la ciudad.

²⁰ Kanru, Lu. y Yuanjun, Feng. *Breve Historia de la Literatura China*. Beijing: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1986. p. 49.

²¹ Valencia, G. *Op. Cit.* p. 162.

Es el momento
en que giran los cuervos sobre el árbol
do pasarán la noche. Su graznido
a una mujer que borda en la ventana
—la esposa de un guerrero—
vuela medroso a sacudir su oído.
Ella alza la cabeza y mira al foso,
y piensa con despecho
que él acaso no vuelva, como tanto
ausente amigo; y al mirar el lecho
deja correr el llanto.²²

Es notorio el juego típico de la tradición modernista y bastante visible la habilidad de Valencia. Combina versos endecasílabos con versos de siete sílabas mientras juega con las disonancias de los acentos. Este mismo poema es traducido directamente del chino por Chen Guojian estudioso de la poesía china y particularmente conocedor de los poetas de la dinastía Tang.

Graznidos nocturnos de los cuervos
(Li Bai)

Amarillas nubes flotan
encima de las murallas.
Los negros cuervos que tornan
graznan sobre las ramas.
Tras la nebulosa cortina,
murmura la joven esposa,
sumida en la melancolía.
Abandona la lanzadera, y añora
al amado que corre tierras remotas.
De noche, sus lágrimas caen cual lluvia
en la soledad de su alcoba.²³

El contraste es abismal, el poema de Valencia se ocupa casi que exclusivamente de la forma, de acomodar en los moldes de nuestra preceptiva el texto *original* que al fin de cuentas deviene de una lengua romance. El poema del traductor chino, intenta conservar aunque lejanamente las fórmulas métricas originales de los *Guti* cuya flexibilidad es la más apropiada para transmitirnos la

²² *Ibid.* p.193.

²³ Guojian, Chen. *Poemas de Tang - Edad de Oro de la Poesía China*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988. p. 59.

idea de cambio, de movimiento, esencial en las artes de Oriente y fundamentalmente en la tradición filosófica de esas culturas. El acento está puesto en el contenido, la forma es sólo un frágil soporte para que se exprese con soltura y fluidez visual la idea de cambio y renovación. Aquí el poeta es un observador que no interviene, solamente da testimonio de lo que ve, practica lo que Gonbrich llama *el principio del testigo ocular*, la posibilidad de ver en escena lo que sucede, ser testigos del acontecimiento y hacer que el espectador conjeture con refinada medida. Para esto se requiere mucha sencillez en la estructura formal, despojarse del adorno que introduce efectos innecesarios a la constitución de la imagen. No obstante, en el poema de Valencia se percibe la lucha por no excederse, por lograr cierta concisión, pero su tradición lo hace intervenir excesivamente en el acontecimiento, conjetura y pronostica lo que deviene, no le da libertad al movimiento, quiere conducirlo para advertir premeditadamente la llegada del dolor. Así el poema se vuelve intimista y se aleja de esa vitalidad elemental de la poesía china que Valencia despectivamente califica de pueril e ingenua.

Mas continuemos con los ejemplos:

Los tres

(Li Tai Po)

Llevo mi frasco de buen vino
para beberlo entre las flores;
me acompañan dos soñadores:
mi sombra y Diana, en el camino.

Felizmente mi amiga Luna
beber no sabe, ni mi Sombra
sufre de sed. Rara fortuna
d' esta pareja que me asombra.

Si canto, la Luna me escucha
en silencio. Y cuando me alegra
la danza, como una culebra
va en pos de mí la Sombra ducha.

Tras el festín, los invitados
se dispersaron —¡atroz momento!—
Nunca he sentido ese tormento
con mis amables convidados,

pues al volver a mi morada
guía la Luna con su linterna
mientras la Sombra, resignada,
sigue mi marcha sempiterna.²⁴

Aquí, los excesos son de maravilla, cinco estrofas de cuatro versos con rima consonante, versos de nueve sílabas con un hemistiquio en la sexta sílaba y acentos en la tercera y octava sílaba, toda la artillería del modernismo; pero lo que rompe los límites es ese traslado del nombre simple de la luna, al de Diana la cazadora de la mitología romana.

Ahora observemos la otra traducción:

Bebiendo solo bajo la luna
(Li Bai)

Rodeado de flores, libo solo,
ante un jarro de vino.
Alzando la copa, convidó a la luna
con mi sombra, somos tres.
Aunque la luna no puede beber,
y mi sombra en vano me sigue,
las tomo por compañeras transitorias.
¡Divirtámonos antes de que pase la primavera!
Canto, mientras la luna pasea.
Bailo, mientras mi sombra vacila.
Antes de mi embriaguez nos solazamos juntos.
Cuando estoy ebrio, se deshace nuestra compañía.
¡Oh luna! ¡Oh sombra! Seréis mis inmortales amigas.
Ya nos reuniremos algún día
en el cristalino mundo de las estrellas.²⁵

Como se puede ver, nos hallamos ante dos poemas distintos, que acaso se ocupan de la misma temática. Tanto en el poema de Valencia como en el de Guojian se describe el mismo suceso quizá con la misma intensidad existencial, mas la diferencia está en el tratamiento: el primero juega a que el poema se realice estrictamente en su composición, en su métrica, en sus cadencias y en su sonoridad. El segundo acaso incurre en cierta literalidad, pero busca sobre todo que la descripción sea sencilla para que sea más efectiva en el diseño de

²⁴ Valencia, G. *Op. Cit.* pp. 186-187.

²⁵ Guojian, Chen. *Op. Cit.* p. 48.

la situación. Y para eso anhela la vía media, el correr intermedio entre la prosa y el verso confiando en que la música brote natural de la sonoridad de cada palabra y del diálogo que establece con su vecina.

La utilización de la forma romance, como mecanismo para acercase a la aparente sencillez y *puerilidad* de la poesía china, resulta en muchas ocasiones apropiada para interpretar esa atmósfera de serenidad que Oriente transmite con sus poemas.

La gloria

(Wang Wei, siglo VIII)

Usa un listón de mimbres
para fijar el casco,
cuando parte a la guerra
el valeroso Tchao,
mas un arnés de oro
lleva sobre el caballo,
y al pasar, en la noche,
piensan que cruza un astro.
A retar enemigos,
dentro de su propio campo,
supo andar dos mil leguas
el valeroso Tchao.
Cuando el combate acaba,
suelta un reír extraño
y parte a lides nuevas.
¿Su nombre? ¿Dónde hallarlo?
¡Quién sabe! Mas la tumba
del valeroso Tchao
un fuerte olor de gloria
difunde por los ámbitos.²⁶

Wang Wei que en su época fue reconocido no sólo como poeta, sino como pintor y músico, practicó la poesía en una estrecha relación con la naturaleza haciendo uso de la forma *Shi*, que significa poesía; metro de cinco caracteres, utilizado con privilegio durante toda la dinastía Tang. El poeta Guillermo Martínez quien tradujo una pequeña antología de poemas de Wang Wei afirma en su prólogo.

La forma Xi (Shi) se escribe en octavos y cuartetos y todos sus versos constan de cinco o siete caracteres. Además de la rima y las complicaciones de

²⁶ Valencia, G. *Op. Cit.* p. 181.

los tonos que deben alternarse con reglas estrictas entre sonidos llanos y sonidos modulados, los versos deben incluir paralelos, lo que quiere decir que entre verso y verso los caracteres deben corresponderse en el mismo sitio, con la misma función gramatical.²⁷

Una extraña coincidencia acerca la forma *Shi* a la forma del romance. El poeta Guillermo Valencia quizá lo intuye, quizá la traducción francesa le ofrece la pista, lo cierto es que por esta vía y despojando la escritura de los almibarados recursos retóricos nos podemos acercar a los poemas escritos en el período Tang.

Confucio dijo: 'Si las palabras no tienen, Wen (cielo) no irán lejos', también dijo: 'Las palabras comunican; eso es todo'. Ahora bien, si las palabras sólo comunican, podríamos sospechar que no son Wen, es decir, ornadas literariamente. Pero no es así. Buscar la sutileza de las cosas es como intentar apresar el viento o coger una sombra; difícil es encontrar un hombre entre miles que vea con claridad las cosas en su mente, y ya no digamos uno que sea capaz de pasar esa claridad a la boca y la mano, hablando y escribiendo. Esto es lo que significa 'las palabras comunican', si las palabras pueden alcanzar tal nivel de comunicabilidad, el Wen, u ornato literario, se dará por añadidura.

Su Tung—P'ó
(1037-1101 d.J.C.)²⁸

El reino de medida que impera en la poesía china es un verdadero desafío para Valencia. Se percibe en *Catay* a un hacedor de versos luchando con una poesía que tras la apariencia de desenfado y sencillez, oculta una fuerza inusitada, una vitalidad que se niega a ser sujeta por los trucos y pequeñas audacias del poeta. El *ornato* de la palabra, como lo afirma el erudito Su Tung —P'ó, el *Wen*, su cielo, no puede resultar de la arbitrariedad del orfebre, el *ornato* aparece como *poiesis* cuando la palabra misma se hunde en el valle profundo de su tradición o cuando sale a campo traviesa a robar la luz del presente. Toda la poesía china comporta este dualismo, el diálogo inagotable entre la luz y la sombra, entre lo duro y lo blando, lo fuerte y lo débil, lo rígido y lo flexible, lo masculino y lo femenino, el cielo y la tierra, lo contingente y lo permanente, lo eterno y la historia. *Yan* y *Yin*, las dos fuerzas que rigen los cambios; fuerzas creadoras de lo diverso y de la unidad. Para el pensamiento dialéctico de Occidente, que separa, opone y antagoniza, esta manera de entender el mundo

²⁷ Martínez González, Guillermo. *La Montaña Vacía, Poemas de Wang Wei*, Bogotá: Trilce, 1996. p. XXIV.

²⁸ Racionero, Luis. *Textos de Estética Taoísta*. Madrid: Alianza Editorial, 1983. p. 224.

y sus transformaciones le resulta muy primitiva y quizá parte de un origen bastante olvidado por su civilización. El Yan y el Yin pueden equivaler a lo Apolíneo y a lo Dionisiaco del gusto heleno. La razón, la guerra, el dominio, la técnica, el gobierno sería lo Apolíneo y, la pasión, el recogimiento, la fiesta, el desenfreno íntimo sería lo Dionisiaco, dos fuerzas inseparables que se hayan en el origen de nuestra cultura y que la dialéctica distanció entre sí hasta condenarlas al olvido.

Es en estas corrientes que conducen el devenir de todas las cosas del universo donde los poetas chinos buscan el *Wen*, el cielo, el *ornato* de la elaboración literaria, la vía media, el camino recto de la armonía, donación y ofrenda al mismo tiempo, fundación permanente y efímera novedad. El poeta Valencia en tanto, se obstina por ser un navegante ágil en estas dos corrientes que él solamente intuye y lejanamente adivina.

La joven desnuda

(De Li—Chuang—Kia)

Para ir a encontrar a su novio
bajo el sauce que da sobre el río,
se cubrió con dos túnicas bellas
—sus más bellas túnicas—,
por solo atavío.

Cuando el sol se perdió tras la altura
conversaban aún con dulzura.

Y encendida en rubor de repente,
ocultando en las manos la frente
levantóse a la orilla del cauce;
de las tres, le faltaba una túnica:
la sombra del sauce...²⁹

Momentos cruciales, donde el poeta se halla de repente saboreando el dulce misterio de lo *inefable*.

²⁹ Valencia, G. *Op. Cit.* p. 205.

La montaña de la puerta celeste

(Li—Tai—Po)

Como un sable, el río Tsú hundió de un tajo
el dorso colosal de la montaña.

—¿Flota un dorado junco sobre el río?

—Es la luna que se alza.³⁰

También descubriendo que aún en medio de los adoquines pesados de la métrica castellana, la concisión que le exige el poema que traduce, lo sitúa en ese reino de mesura y esplendor de la imagen que ofrece una aguada china.

Ye—Kien

(Hiang—Tche—Kin)

1346-1409

¡Oh casta luna!

Mi amada sabe que te miro
cuando tus rayos le acarician
la fina piel.

¡Oh casta luna!

Así es la ausencia
menos crüel.³¹

Tal vez el logro conseguido por el poeta Guillermo Valencia en este libro, no se halle en el grado de fidelidad a la poesía china; el logro poético se obtiene por ese sugerente desafío que cruza este largo poemario y lo llena de vitalidad: el desafío entre la libertad y la sujeción. Sólo quien escribe desde la libertad se rebela a las cadenas del lenguaje, sólo quien se halla a gusto en esa servidumbre que el lenguaje le impone encuentra las palabras que lo ayudan a ser libre.

Catay es un poemario de luz y de sombra, fuerte y débil al mismo tiempo; el lector no puede sustraerse a esta tensión que alegra y mortifica, que agobia con reglas de artificio y llena de júbilo frente al súbito hallazgo poético. Su *Wen* está configurado, su cielo está pleno, pero tiene día y noche como el mundo.

³⁰ *Ibid.* p. 195.

³¹ *Ibid.* p. 246.

Bibliografía

- Alvarado Tenorio, Harold. *Poemas Chinos de Amor, China Hoy*, Beijín: 1992.
- _____. *Ensayos*, Cali: Centro Editorial Universidad del Valle, 1994.
- Apollinaire, Guillermo, *Meditaciones Estéticas. Los Pintores Cubistas*. Madrid: Visor, 1994.
- Baudelaire, Charles, *El Pintor de la Vida Moderna*, Bogotá: El Áncora Editores, 1995.
- Benkubi, J. Bergson, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1942.
- Chen, Guojian, (Selecciones del Chino, Introducción y Notas), *Poemas de Tang. Edad de Oro de la Poesía China*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.
- Chesterton, Gilbert Keith, *El candor del padre Brown*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1995.
- Davie, María Cristina. Selección y Versión Castellana, *Antiguas Canciones Chinas*. Barcelona-España: Teorema, 1983.
- Elorduy, Carmelo (Análisis y Traducción), *Chuang-Tzu*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.
- Espinosa, Germán. *Guillermo Valencia*. Bogotá: Procultura S.A., 1989.
- Fenollosa, Ernest y Ezra Pound, *El Carácter de la Escritura China como medio poético*. Madrid: Visor, 1977.
- Gil Gómez, Alfredo y Guang Fu, Chen. *Antología Poética de la Dinastía Tang*. Madrid: Editorial Arca de Sabiduría, 1999.
- Gombrich, Ernst Y Didier Eribon, *Lo que nos dice la imagen*. Bogotá: Editorial Norma, 1993.
- Henríquez Ureña, Pedro, *Las Corrientes Literarias de la América Hispana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Jauss, Hansrobert, *Las Transformaciones de lo Moderno*. Madrid: Visor, 1995.
- Kanru, Lu y Feng ,Yuanjun, *Breve Historia de la Literatura Clásica China*. Beijín: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1986.
- Keene, Donald, *La Literatura Japonesa*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Martínez González, Guillermo, (Versiones, Introducción y Notas), *La Montaña Vacía, Poemas de Wang Wei*. Bogotá: Trilce Editores, 1996.
- Maya, Rafael, *Obra Crítica*, Tomo II, Bogotá: Banco de la República, 1982.
- Núñez, Rubén, *China: Imagen y Poesía*. Beijing: Sociedad de las Ediciones Culturales Internacionales, 1987.
- Paz, Octavio, *Renga*. México D.F: Editorial Joaquín Mortiz, 1972.
- Polo García, Victorino. *El Modernismo – I*, Montesinos, Barcelona, 1987.
- Quilis, Antonio, *Métrica Española*. Barcelona: Editorial Ariel, 1989.
- Racionero, Luis, *Textos de Estética Taoísta*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- _____. *Oriente y Occidente*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- Reyes, Alfonso, *Obras Completas, Ortodoxia de Chesterton*, Tomo XII. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Steiner, George, *Después de Babel*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Tse, Lao. *Tao Te Ching*. Barcelona: Editorial Oasis, 1997.
- Uribe Ferrer, René, *Modernismo y Poesía Contemporánea*. Medellín: Ediciones La Tertulia, 1962.

- Valencia, Guillermo. *Obra Poética*. Bogotá: Círculo de Lectores, 1984.
- Valery, Paul. *Teoría Poética y Estética*. Madrid: Visor, 1990.
- Wilhelm, Richard. *I Ching, el Libro de las Mutaciones*. México: Hermes Sudamericana, 1986.
- Wilhelm, Richard. *La Sabiduría del I Ching*. Barcelona: Ediciones Guadarrama, 1977.
- Wing—Tsit Chan y Otros. *Filosofía del Oriente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Wolpin, Samuel. *El Zen en la Literatura y la Pintura*. Buenos Aires: Kier, 1985.
- Yunque, Alvaro. *Poetas Chinos*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1973.

Julián Malatesta (Juan Julián Jiménez Pimentel)

Profesor titular de la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle. Licenciado en Literatura de la Universidad del Valle. Tiene estudios de maestría en Comunicación y Diseño Cultural. Ha realizado trabajos como actor y director de teatro en diversos lugares del país; es un activo promotor cultural, campo en el cual ha desempeñado funciones como asesor de instituciones culturales. Parte de su obra poética y sus ensayos sobre crítica literaria y cultura han sido divulgadas a través de libros y revistas de circulación nacional e internacional.

Algunas de sus publicaciones más importantes son *Hojas de Trébol* (1985) su primer libro de poemas Hai Kues. El libro de poemas *Alguien Habita la Memoria*, Universidad del Valle (1995). El Ensayo *Los Pensadores Vallecaucanos* (1995) publicado *En la Historia del Gran Cauca*, libro publicado bajo la dirección del historiador Alonso Valencia Llanos y con el auspicio de Instituto de Estudios del Pacífico de la Universidad del Valle, en colaboración con Jaime Galarza Sanclemente. En 1997 gana el premio Jorge Isaacs con el ensayo *Presencia de la poesía china y japonesa en algunos poetas latinoamericanos*, publicado por la Gerencia Cultural de la Gobernación del departamento del Valle. *Visión y ceguera en la poesía del Valle del Cauca en el siglo XX* (ensayo 1999), en la compilación dirigida por el escritor Fernando Cruz Kronfly, titulada *Historia de la Cultura en el Valle en el Siglo XX*, y editado por la Fundación Proartes. *Poéticas del desastre, Aproximación crítica a la poesía del Valle del Cauca en el siglo XX* (2000), con el auspicio del Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y las Artes del Valle del Cauca. En el 2.003 edita corregida y ampliada la investigación *Poéticas del desastre, Aproximación crítica a la poesía del Valle del Cauca en el siglo XX*. Edición a cargo del Centro Editorial de la Universidad del Valle.

En 1998 y en el 2000 fue invitado a participar en el noveno y décimo primer Festival internacional de poesía que se realiza anualmente en la ciudad de Medellín bajo la dirección del equipo de trabajo de la revista *Prometeo*.

Julían Malatesta

En el 2002 publica el libro de poemas *La cárcel de Babel*, edición a cargo de la Universidad del Valle. Su publicación más reciente es el libro de poemas *Cenizas en el cielo*, editado por la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle (2004).

Recibido en: 20/03/04

Aprobado en: 23/04/04